



Claude Simon, La phénoménologie du réel

Gilles Guigues

► To cite this version:

| Gilles Guigues. Claude Simon, La phénoménologie du réel. 2013. hal-00978681

HAL Id: hal-00978681

<https://hal.science/hal-00978681>

Submitted on 15 Apr 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CLAUDE SIMON, LA PHÉNOMÉNOLOGIE DU RÉEL

La description au principe de l'incertitude

S'il est admis que le *Nouveau Roman* rompt avec le roman traditionnel, l'appellation d'« École du regard » au dire même de Claude Simon convient davantage à ce mouvement et s'applique particulièrement à son œuvre.¹ Aussi n'est-il pas surprenant de constater qu'il est toujours question de perception dans ses récits. D'une perception particulière, où le regard aigu du narrateur considère son objet d'élection comme révélateur d'un au-delà du voir ; perception qui permet une véritable prise de conscience réfléchie sur son objet d'attention. Pour ce faire, Claude Simon développe un art de la description qui l'apparente à une expression libérée de toute certitude. Au cours d'un long développement, qui s'appuie sur de nombreux détails précisant la scène scrutée attentivement, le récit garde toujours un caractère incertain. La description ne met pas un terme au questionnement du lecteur, mais l'ouvre au contraire à autant d'interprétations accumulées au fil de l'avancée du récit. L'impression demeure que, malgré les nombreuses précisions apportées, rien n'assure la fiabilité de la scène décrite, comme si le récit ne voulait s'appuyer sur aucune certification ni aucune preuve qui le garantisse.

¹ Claude Simon oppose la rigidité dogmatique de la critique qui circonscrit trop étroitement et uniformise à l'excès un mouvement qu'il qualifie au contraire de « vaste éventail ». Pour un peu mieux connaître l'opinion de Claude Simon sur le *Nouveau Roman*, on peut se reporter, notamment, à « Un homme traversé par le travail », entretien de Claude Simon avec Alain Poirson et Jean-Paul Goux, *La nouvelle critique*, n° 105, juin-juillet 1977, p. 42.

GILLES GUIGUES

Les choses passées plusieurs fois sous l'éclairage d'une longue et patiente analyse conservent néanmoins une incertitude originaire impossible à lever, qui se répercute sur le sens qui semble à son tour entaché de relativité. Le sens reste problématique en dépit de tout ce qui, dans la minutie de l'examen, fait mine de vouloir le découvrir. La description ne recherche pas une forme authenticité qui, pour ainsi dire, rehausserait le récit pour produire une affirmation incontestable, et donc absolue. Elle porte au contraire la marque de ce à quoi elle s'affronte : la nature improbable des choses ; n'ayant rien de commun avec la vérification au sens de l'empirisme logique, elle défie toute justification.

Dégagé de toute certitude absolue, le récit s'offre à une lecture active qui peut librement se loger dans l'écart jamais comblé, entre la proposition originaire et l'acte même de l'interprétation. Là réside l'incertitude de cette écriture du réel. C'est la raison pour laquelle le récit se détourne toujours du sens logique qu'on serait tenté, trop vite, de lui faire porter. Entre la réalité exprimée et son avènement dans l'interprétation que l'on peut en faire, il y a une faille irréductible. Bien sûr, il est des moments de clarté dans la description où la réalité exprimée et sa lecture coïncident parfaitement. Mais le procédé n'est pas gratuit chez Claude Simon qui sait très bien comment ne pas décourager son lecteur. Dans ces moments de répit, où le sens du texte ne nécessite aucune interprétation, l'auteur s'assure le compagnonnage de son lecteur. C'est là le fruit d'une pédagogie bien sentie, qui livre tantôt des indices éclairants pour mieux semer par la suite le doute au détour d'une phrase qui nécessitera l'imagination du lecteur. L'auteur semble vouloir enchevêtrer la fragmentation des indices instillés et la linéarité des faits rapportés de telle manière que la corrélation entre l'initiative conceptualisée dans le récit et son interprétation soit toujours relancée.

Cet art de la subtilité, mis au service d'une description pointilleuse à l'envi, en se répétant inlassablement instille ainsi une musique lancinante, qui témoigne en fait de l'impossibilité du savoir absolu sur l'événement. S'il est difficile de dire le réel, il faut pas y renoncer mais s'y employer indirectement. Souvent, la description fait subir une transformation au sens consignable ou au fait qu'elle s'évertue pourtant à établir tout en faisant douter de son existence même.

L'incertitude naît aussi de la nature métonymique de l'écriture. Pensées et sensations se mêlent au déroulement signifiant du récit, ce qui a pour effet de ménager un doute permanent. L'écriture, dans sa lente progression, se nourrit d'images qui gonflent le texte de pulsations, jusqu'à lui conférer un statut incertain de récit filmique en train de se constituer. En raison d'une ponctuation fluctuante et d'une syntaxe libre, il est parfois difficile de dire si les phrases sont des propositions indépendantes ou une seule et même phrase qui s'étire à l'infini. Une telle indétermination s'indique dans la phrase suivante dénuée de ponctuation : « (...) Je regardai dans sa main la barre de chocolat Là où elle avait mordu on pouvait voir la trace de ses dents comme la marque de deux petites pelles (...) ». ¹ La présence du « L » majuscule, qui n'est précédé d'aucun point, signale en majesté l'évidence de son incongruité. Ce caractère indéterminé a pour effet d'inciter à des lectures successives à même de faire émerger un sens plausible de la phrase syncopée. L'écriture, ainsi soumise à une sorte d'arythmie, donne au texte sa musicalité particulière. ² Le récit évite toute assertion à grand renfort d'approximations

¹ Claude Simon, *Histoire*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 234.

² Sur le style singulier de Claude Simon, voir Ludovic Janvier, *Une parole exigeante*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.

et de fréquentes retouches, autant d'aveux d'incertitude et d'inachèvement qui constituent la matière meuble du développement. À preuve, l'usage assez déconcertant du participe présent qui maintient la sensation d'une double temporalité : il laisse croire que l'action se déroule, alors que l'action, en réalité déjà écoulée, est décrite en fait sous un autre éclairage. Il s'y trouve également de nombreuses séquences du genre : *comme une sorte de, ressemblait à quelque chose comme, comme pour ainsi dire, on aurait dit comme, comme si, une espèce de*. Ces opérateurs permettent d'évoquer une ressemblance subjectivement ressentie, alors que la description cherche à être plus précise en usant d'un style intarissable, à catalyse dirait Barthes (à catalyse : dont les corrections sont des ajouts). Cette obsession qui vise à cerner l'impression juste, par de multiples ajouts successifs, est un procédé métonymique qui, par contiguïté, aimantation verbale, atteste à la fois une comparaison énonçant un rapport entre deux éléments et une recherche de la forme modale adéquate.¹

Par l'usage fréquent de l'opérateur « comme si », la description introduit un récit hypothétique. Le procédé relance la description par de nombreux recoupements successifs, sans véritablement parvenir à cerner son objet avec une assurance définitive ; par le caractère incertain du sens qu'elle développe, la comparaison réclame de manière permanente la collaboration imaginative du lecteur. L'auteur suggère ainsi qu'une description ne peut se suffire à elle-même pour cerner la nature complexe de l'objet d'attention ni même reformer toutes ses qualités.

¹ Pour tout ce qui concerne de tels effets de modélisation, on peut se reporter à Jean Ricardou, « Le dispositif osiriaque », in *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 179 à 243.

Le procédé marque un mouvement de retrait de l'auteur - une distanciation qui se repère aussi dans l'usage fréquent des parenthèses ; cela revient à assumer la narration en tant que simulation. Pour Barthes, le « comme si » est justement une simulation de la narration ; c'est une fiction théorique ou un rapport au réel qui s'institue comme fiction. Le récit simonien signifie qu'il est impossible de restituer fidèlement le réel par une auto-analyse constante de l'énoncé dans toutes les suppositions qu'il induit. L'auteur paraît ainsi chercher à rendre indécidable toute position à adopter en raison du caractère irrésolu des problématiques qui se révèlent au fur et à mesure du déroulement narratif, jusqu'à laisser apparaître l'ambiguïté du récit : l'énoncé renvoie à la fiction et l'énonciation est soumise à une réverbération signifiante qui prend acte continûment de ses propres imperfections. En tentant de dire ce qui n'a pas vraiment d'équivalent littéral, le narrateur contourne son impossibilité à transcrire ce qu'il éprouve : il remplace la difficulté énonciative (comment puis-je décrire tel objet ?) par l'interrogation perceptive (comment est-ce que je le perçois ?).¹ Cela se repère lorsque le récit s'appuie sur un comparatif, qui en premier lieu semble répondre clairement à l'exigence informative de sa fonction en renvoyant à un fait d'expérience connu du lecteur, tandis que le déroulement même de la phrase est dénaturé par un changement de régime du discours, comme si l'irruption du réel avait subitement dérégulé le cours normal du fonctionnement descriptif. Il en ressort que la description, dictée par l'émergence des choses mêmes, paraît d'emblée se présenter au narrateur de

¹ Pour ce qui est de la comparaison comme fait de discours et constat perceptif, on peut consulter Jean-Claude Vareille, « À propos de Claude Simon : langage du cosmos, cosmos du langage », in *Fragments d'un imaginaire contemporain*, Pinget, Robbe-Grillet, Simon, Paris, Éditions José Corti, 1989, p. 77 à 111.

GILLES GUIGUES

manière subjective puis, dans un second temps, vouloir être reformée par une tentative d'objectivité ; l'énoncé cherchant ses mots indique qu'il tente de prendre en charge quelque chose qui est son altérité même : l'incertitude qu'il traverse. En ne cessant de repasser sur ses traits, de les prolonger, l'écriture ne cherche pas à lever cette incertitude, elle l'aggrave. Par l'usage de la comparaison qui la complexifie en permanence, due pour une très grande part aux images évocatoires purement hypothétiques, le récit ébranle une à une les certitudes. Dans la mise en abyme descriptive qui la caractérise, la restitution entraîne le lecteur dans la reconstitution de la scène. Soumise à une relance infinie, la description favorise l'aspect non conclusif de ce dont elle témoigne car elle ne se referme pas sur des frontières repérables. Dans sa résonance sensible, s'ouvre tout un espace de développements. Aussi n'est-il pas tant question pour l'auteur de révéler directement la vérité du réel que de la faire apparaître comme insaisissable, en complexifiant davantage ses modalités d'appréhension.

L'image-origine

Dans sa description d'une photo, l'auteur donne l'impression d'avoir assisté à la prise de vue. La narration, fournie et minutieuse, remonte le temps en retraçant le déroulement qui a structuré la scène sur un « ça a été » incontestable.¹ Mais la nature même du développement, fragmenté par de très nombreux linéaments hypothétiques, témoigne d'une origine non seulement difficile à repérer

¹ Sur le rapport qu'entretient le réel photographique au « ça a été », voir les finesses d'analyse chez Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

mais aussi délicate à restituer : « L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue évidente du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. » ¹ Cette conception benjaminienne de l'image est d'une certaine manière relayée par celle de Claude Simon dans les rapports qu'il entretient avec elle. Le rapprochement est surtout valable pour ce qui concerne l'image en tant que dialectique à l'arrêt : « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. » ² En prenant pour appui une photo, comme structure perceptive de l'Image, Claude Simon semble vouloir interroger le noème qui lui est propre, le type spécifique d'apparaître qu'elle garde par-devers elle. Mais en laissant flou le point à partir duquel s'origine l'événement décrit, il oblige (plutôt, incite) le lecteur à en restaurer par lui-même les manques ou, à tout le moins, à en lever les incertitudes comme s'il était confronté à un *vestige-témoin*. ³ D'ailleurs, au sujet de son

¹ Walter Benjamin a souvent établi un lien de causalité entre nostalgie et origine. Ici, dans son acception particulière de l'origine en tant qu'inachèvement, ouverture, il semble au contraire vouloir lutter contre ce penchant qui le caractérise. Voir Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Éditions Flammarion, traduit de l'allemand par S. Muller, 1985, p. 43-44.

² Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^{ème} siècle. Le livre des passages*, Paris, Éditions Le Cerf, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, 1989, p. 479-480.

³ Je fais allusion à la notion de « vestige témoin » empruntée à Erwin Panofsky qui, dans un texte sur *l'Allégorie de la Prudence* du Titien, a fourni le modèle de l'enquête en perçant à jour son énigme. Par une

GILLES GUIGUES

roman *Histoire*, Claude Simon a eu l'occasion dans un entretien d'apporter les précisions suivantes : « en grec ancien le mot *istoria* ne signifie pas “ histoire ” dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui, mais recherche, enquête. C'est cela qui m'intéresse, cette recherche de ce que l'écriture va m'apporter ». ¹ Finalement, cette avenu en dit long sur la disposition qui est la sienne : construit, tout autant que déconstruit, le texte cherche à placer le lecteur devant une énigme. Ainsi le récit se présente-t-il comme une simple postulation soumise à l'appréciation du lecteur, libre de produire ses propres interférences. Comme si son aide était requise pour sonder l'image, qui conserve la trace du mouvement antérieur qu'elle a figé, en tant que témoin du passé précédant la prise de vue. ² Pour l'auteur seul importe le moment de la pose, ce passé antérieur où tout s'est joué, car il est le support de son invention ; la photo n'est qu'une image transitionnelle : l'instant décisif fixé dans l'image est le point de butée à partir duquel se remonte le temps pour en évoquer la trame hypothétique. Document familial, la photo conserve un pan de passé

exploration minutieuse de l'œuvre, il a confronté ses perceptions à des recoupements artistiques, des rapprochements historiques et à la connaissance des principes généraux de la représentation ; ainsi l'enquête s'est-elle engagée dans les différentes strates de sens qui enveloppent l'œuvre (sens primaire, sens-signification, etc.), pour faire apparaître ce qui, en son fond, palpète comme un témoin enfoui, un vestige. Voir Erwin Panofsky, *L'Œuvre d'art et ses significations ; Essais sur les « arts visuels »*, (1955), trad. M. et B. Teyssèdre, Paris, Éditions Gallimard, 1969, p. 257 à 277.

¹ On peut consulter B. C. Knapp, « Interview avec Claude Simon », *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 16, n°2, 1969, p. 189.

² « (...) pour poser l'altérité, il faut un témoin qui puisse retenir le passé en quelque manière et le comparer au présent sous la forme du “ne-plus”. » Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, (1943), Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1992, p. 42.

méconnu comme une archive renfermant une biographie qui autorise toutes les suppositions imaginables : « (...) l'archive s'avérant la seule voie d'accès, d'ailleurs toute conjecturale, à cette marge d'inconnu qu'il importe précisément de réduire. »¹ Pour tout un chacun, ce temps archivé se retrouve à l'état de survivances imaginaires. Le plus souvent, sa trame est constituée du récit que d'autres en font, réduisant chaque événement à une scorie sur laquelle la réalité se bâtit, par glissements successifs, de récits en photos ; imaginaire, ce temps rapporté informe par ouï-dire et constitue des souvenirs d'emprunts sans trace mnésique.

Si l'épreuve photographique a figé une empreinte de temps, comme un suaire, la description simonienne ranime ces moments de vie révolus. Cela réclame une exploration minutieuse qui, bien au-delà des perceptions immédiates, s'attaque à l'énigme afin d'en restituer les informations enfouies. La photo devient alors un support privilégié de rêverie à partir duquel l'imaginaire reconstitue, fragment après fragment et par retouches successives, le moment de vie qu'elle a emprisonné. La description exploite l'image comme un humus où ont pu croître et se modifier des souvenirs. L'attraction irrésolue de l'image, par son pouvoir de fascination, participe au jeu entre l'objet du regard et la vue : soit l'auteur arrête en partie le regard et renforce ce faisant le désir de voir ; soit il laisse voir le regard qui traverse la transparence de l'objet. Dans les deux cas, l'effet recherché est de *faire voir le voir*.

Malgré sa densité, la description simonienne n'arrête aucune sentence définitive ; résistant pour une part à la compréhension logique, elle oblige le lecteur à un travail

¹ Voir Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les contemporains », 1988, p. 55.

de construction personnelle. Par toutes les associations qu'elle suscite, elle force à établir des liens entre les constituants du contexte décrit. Cela est renforcé par la plurivocité et la mutabilité de la signification induite par l'hésitation de l'écriture qui, en cherchant ses mots pour s'adapter au contexte, semble vouloir retrouver le pouvoir créatif d'une langue naturelle.¹ L'auteur, en incorporant des mots au développement et en feignant de les rejeter après les avoir testés maintes fois, les fait participer *in absentia* à la constitution du récit et lui confère des possibilités d'invention continues.

Si la photo a su et pu capter la part d'imprévu qui entre dans l'existence, il convient de ranimer la scène qu'elle a figée. Toutefois les comportements humains, ne pouvant se réduire à des conduites identifiables, le récit doit se défier de toute approche psychologique pour décrire les choses dans l'ordre de la perception. Voilà pourquoi sa description métamorphose les êtres et les choses représentés ; s'écartant de tout réalisme, elle recrée les choses pour dire, mieux, l'expérience vécue, dans une écriture de la sensation. Claude Simon parle souvent de « mouvement immobile » pour qualifier une photo. Cet oxymore révèle les modalités de sa démarche descriptive : elle s'appuie sur le mouvement figé dans l'empreinte photographique pour faire passer cette dernière d'un état à

¹ « La variabilité des significations, en particulier les déplacements de sens nombreux (...) sont précisément les propriétés qui favorisent la créativité d'une langue naturelle (...). Ici, l'indéterminé et le pouvoir créateur apparaissent comme totalement solidaires. » Voir Roman Jakobson, « La Linguistique », in *Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines*, Paris-La Haye, Éditions Mouton-Unesco, 1970, chap.VI, p. 508. Sur les associations métonymiques par groupes de substitution, voir R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, chap. II, p. 48-49.

une dynamique. Ouverte sur de nombreuses bifurcations métaphoriques, la narration développe autant d'ambiguïtés sémiotiques qui ont pour effet de confondre le monde avec son image en produisant une *illusion d'image*. En faisant advenir le monde qu'elle représente par l'imaginaire, la description anime la photo d'un mouvement intérieur. Claude Simon excelle dans le maniement de l'hypotypose (description animée), figure de rhétorique qui consiste à susciter l'imagination pour animer les choses décrites. La photo ainsi décrite est un objet qui n'existe pas autrement qu'en tant qu'image de lui-même : un objet virtuel en mutation permanente. La description donne lieu ainsi à une « représentation insolite »¹ qui se repère lorsque l'auteur évite la mention des traits de l'objet permettant de le reconnaître, pour favoriser des détails généralement négligés, inutiles, car sans pertinence par rapport à sa fonction. Cela induit une perte de familiarité qui dénature l'approche fonctionnelle de l'objet jusqu'à le rendre insolite. Par un regard aiguisé, le récit *fait voir* les choses qui perdent leur présence familière car elle ne sont plus observées négligemment, « du coin de l'œil » - dirait Merleau-Ponty de l'inattention d'un regard accoutumé aux choses -, mais avec une extrême acuité analytique afin d'en révéler l'étrangeté perceptive.²

De longues phrases, propre au style simonien, sans début ni fin, décrivent l'objet suivant un mode différent de

¹ Victor Chklovsky, *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, Éditions L'âge d'homme, coll. « Slavica », 1973, p. 17.

² « Nous ne nous en avisons pas d'ordinaire parce que notre perception, dans le contexte de nos occupations, se pose sur les choses juste assez pour retrouver leur présence familière et pas assez pour redécouvrir ce qui s'y cache d'inhumain. » M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945, p. 372.

sa perception habituelle. Décrire une photo permet de restituer le mystère que sa représentation cache ; de pallier la connaissance lacunaire de la mémoire en honorant le deuil de l'être disparu et le retour de son fantôme dans une trace figée, comme une survivance imaginaire. Ainsi, en s'appuyant sur une narration erratique, la description ne vise pas à certifier la logique du réel - que l'auteur feint de vouloir deviner ; au contraire, l'extrême attention portée au moindre détail s'évertue de reconstituer le réel pour en montrer la nature imprévisible.¹ Par contagion, le récit se développe en s'appuyant souvent sur un signe indiciel, en contiguïté avec l'objet dénoté. Les nombreuses déductions pour imaginer les moments précédant la prise de vue et les finesses d'observation pour analyser la photo apparentent le récit à une recherche sans déroulement narratif linéaire. Le regard simonien erre dans un espace segmenté en sentiers inconnus et modèle des contours neufs aux objets en mêlant les choses vues et la friche concédée au fantasme ; porté par une onde, il s'arrête ou rebondit : mû par un plaisir pris à errer sans fil conducteur, ni autre but que d'entraîner le lecteur à sa suite par sa puissance suggestive. Le support photographique est ranimé par une sorte de prosopopée de la description, à laquelle l'auteur associe l'usage métaphorique qui permet à la forme narrative de se dégager de la stricte réalité en faisant endosser un sens figuré à l'objet décrit, différent de celui qui l'habite ordinairement. Cependant, la description se complexifie du fait que la métaphore n'est pas appliquée à

¹ « (...) la réalité est douée d'une vie propre, superbe, indépendante de nos perceptions et par conséquent de notre connaissance et surtout de notre appétit de logique (...) tenter de rapporter, de reconstituer ce qui s'est passé, c'est un peu comme si on essayait de recoller les débris dispersés, incomplets, d'un miroir... » Claude Simon, *Le Vent, Tentative de restitution d'un retable baroque*, (1957), Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 10.

l'objet, elle y est, dès l'origine, conjointe. Elle ne vient pas, comme il en va ordinairement, en appui de l'objet ; elle s'inscrit pour ainsi dire à l'intérieur de celui-ci, afin de lui insuffler sa vie. Voilà pourquoi la description semble être animée d'un mouvement propre qui ne se dégage pas directement du monde qu'elle traite mais cherche à s'y appliquer sans être dupe de l'artifice dont elle use. Ce faisant, l'absence de caractère effectif du récit lui permet de côtoyer l'irreprésentable, cela qui, passant au travers des mailles du réel, n'a pu être fixé sur l'image.

L'objet de la perception

N'étant pas assentiment au monde tel qu'il est, le récit simonien interfère avec le réel. De cette friction naît tantôt un ajout, tantôt une soustraction, mais jamais une jonction parfaite. Le récit semble émerger de la rencontre improbable entre le dire et son objet d'attention laissant apparaître que la rationalité de la narration pâtira d'un tel rapprochement. En forgeant avec subtilité une pure fiction, dans la rigueur du mot, à partir du réel auquel il feint de vouloir renvoyer, le récit en aiguise la perception. D'où l'impression que le réel n'est qu'une toile de fond, un simple décor sur lequel peut en toute liberté s'épanouir la description à la recherche constante de ses propres lois esthétiques forgées au détriment d'une certaine logique. N'étant assujettie à aucun réalisme, la description n'a plus qu'à détourner la contrainte du vraisemblable à son profit pour se mettre entièrement au service de la perception sans même chercher à produire une illusion référentielle. Il est question de la perpétuelle évolution des choses, éclairées par la description des sensations. Aussi, par le caractère fragmentaire et chaotique des éléments qu'il donne en simultanéité, le récit donne l'illusion de ne pas pouvoir

GILLES GUIGUES

vraiment tenir les choses sous son ordonnance tant celles-ci, irréductibles à toute description, la neutralisent. C'est ainsi que la narration, indifférente à la rigueur du réel, annule son emprise en ménageant un dégagement, une voie libre pour l'invention.

Une telle démarche se rencontre dans le roman *Histoire*, dont les premières phrases confèrent au récit un caractère étrange dans un incipit qui ouvre le texte sur une parfaite incompréhension : « l'une d'elles touchait presque la maison ». Non seulement le « l », en tant que premier mot du texte, ne porte pas la majuscule que d'ordinaire l'ordre grammatical lui impose mais de plus le pronom personnel « elles », dans la place qu'il occupe dans la phrase ne renvoie immédiatement à rien de sûr ni même de concret. Le pronom personnel initial (elles) reste ainsi sans référent pendant quelques lignes, ce qui a pour effet de maintenir un certain flou sur la situation en donnant une impression permanente de différer toute identification, comme s'il importait avant tout au narrateur de décrire avant de nommer les choses ou les êtres. Aussi, un certain effet de brouillage résulte de ses premières phrases qui réclament plusieurs lectures pour reconstituer un sens probable à ce qu'elles expriment. Dans un démarrage à la fois impersonnel et énigmatique, la narration semble d'emblée vouloir contester toute logique. D'ailleurs, ce défi à la grammaire et à la syntaxe, mis au service d'un sens toujours énigmatique, caractérise la totalité du roman. C'est à nouveau ce qu'il advient lorsque plus loin dans le récit le narrateur prend appui sur la photo d'un atelier de peinture.¹ La narration part de l'extérieur de la scène pour, en devenant plus précise, se concentrer peu à peu sur la trame qui relie les personnages les uns aux autres. La

¹ Claude Simon, *Histoire*, *op. cit.*, p. 266 à 283.

description minutieuse de la scène semble, à la première lecture, reliée à la photo patiemment exploitée dans toutes ses possibilités. Mais il ne faut pas se laisser gagner par une telle impression. Plus l'on s'attarde sur le récit, plus il apparaît que l'auteur dépeint par excès ou en creux, mais jamais totalement en phase avec le modèle : ni description réaliste ni réalisme dans la description. La description a lieu sans contrat référentiel ni projet d'exécution repérable car il n'y a aucune tension narrative explicite qui exige l'élection de tel ou tel motif. Un constant va-et-vient entre la scène représentée par la photo et le déroulement qui a amené à la figer marque une corrélation étroite entre regard et perception. Qui plus est, un certain trouble est occasionné par le changement d'identité qui s'opère chez le narrateur. À un certain moment, dans le récit, intervient inopinément un échange de pronom personnel qui finit de suspendre la détermination, accentuant ainsi davantage la confusion ressentie jusqu'alors. Ainsi le « il » de l'oncle Charles devient sans raison apparente le « je » du neveu (le narrateur) sans que rien n'indique dans le récit un changement de régime ou une transformation nécessaire. Claude Simon témoigne là de sa défiance à l'égard de la nomination et, plus encore, de son peu de considération vis-à-vis de toute référentialité. Le passage au « je » désigne l'implication irrépressible du narrateur (le neveu) dans la scène, d'où la confusion qui s'ensuit dans les pronoms : à force de scruter la scène et de la décrire, le narrateur y pénètre et s'institue en tant que protagoniste, en se substituant à l'oncle Charles. D'observateur objectif, il se transforme en acteur, engagé dans les méandres du récit. Un élément narratif peut avoir son importance dans un lien de causalité amené incidemment par Claude Simon : on apprend au cœur d'une phrase sinueuse à l'envi que le neveu s'intéresse à la nature des relations qui unissent son oncle et la jeune femme à moitié nue qui sert

de modèle au peintre car ils sont, à ses yeux, les acteurs principaux de la scène de l'atelier. L'échange dans les pronoms est synonyme d'une substitution des rôles qui semble relever de ce que l'on pourrait appeler un désir mimétique.¹ Force du désir qui a conduit le narrateur à usurper une place qu'il convoitait plus que tout. C'est ainsi que le regard a pu passer de l'observation générale, distante, à la découpe minutieuse et attentive de la scène analysée et scrutée dans ses moindres détails au fur et à mesure que le narrateur s'impliquait davantage, jusqu'à endosser le rôle de son personnage. Mais il y a une autre explication plausible à cette sorte d'hallucination visuelle. La confusion dans l'échange impromptu des pronoms personnels (passage du « il » au « je ») se mesure à l'aune du puissant vertige ressenti par le narrateur, qui inspecte scrupuleusement l'image pour y trouver des éléments de la vie supposée de son oncle. C'est d'ailleurs la raison que met en avant Lucien Dällenbach, pour qui l'irrépressible attrait qu'exerce la photo apparente sa perception à une véritable enquête biographique : « (...) ce qui commande le regard du sujet, c'est la révélation qu'il escompte du seul "document" qu'il possède sur la vie de Charles à Paris ; (...) sur ce qui pourrait bien être la naissance d'un drame (la liaison de Charles avec le modèle marquant le début de la désunion de son mariage et apparaissant

¹ René Girard a analysé les effets de convoitise plus ou moins inconscients que le désir provoque chez l'homme qui, en rivalité avec le modèle qu'il cherche à imiter, se sent frustré en un sens d'une possession qu'il estime devoir lui revenir. Sans trop savoir pourquoi, l'homme désire intensément l'être, mais un être dont il se sent privé et dont quelqu'un d'autre lui paraît pourvu. Cette formation projective place l'autre en modèle supérieur à même de fournir une plénitude d'être : « (...) le désir est essentiellement *mimétique* ; il se calque sur un désir modèle ; il élit le même objet que ce modèle », René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Éditions Grasset, 1972, p. 217.

comme la cause de la mort de sa femme) – d'un drame (nous le savons par des indices furtifs) analogue au sien (à une génération près), les deux destinées se constituant et s'interprétant l'une par l'autre. »¹ Si, dans le cas présent, on admet que la photo est analysée comme une archive biographique, alors on peut attribuer au transfert soudain des identités des causes psychanalytiques, comme s'y risque Lucien Dällenbach : « (...) faut-il s'étonner que ce qui détermine le transfert du neveu sur l'oncle... soit la perception soudaine des taches de peinture qui tout à la fois réactivent les motifs qui courent à travers tout le roman et unissent oncle et neveu en les logeant à la même enseigne : celle s'une sexualité *fatale* sanctionnée par un sentiment de culpabilité et de souillure ? ». ² Le moment impromptu de la perception des taches est décrit sans relation de causalité avec un quelconque événement. Il fait irruption dans le temps du récit pour interrompre tout liaison référentielle pour produire un *effet d'image*.³ Par l'activation d'un tel effet d'image, la description parvient à reproduire la situation du voir dans la vie réelle, quand les choses cessent de correspondre aux représentations qui permettent de les reconnaître. Dans la description de la photo de l'atelier, l'apparition des taches surgit à la suite d'un déplacement irrationnel du regard qui parcourt sans but arrêté la scène au travers de filtres successifs réduisant

¹ Lucien Dällenbach, *Claude Simon, op. cit.*, p. 59. Le drame auquel il est ici fait allusion se repère par une étude minutieuse du roman où l'existence du suicide d'Hélène (la femme du narrateur), informulé, est désigné indirectement par tout un réseau de signification comme le centre évidé du roman. C'est ce montrent les analyses approfondies de Ralph Sarkonak, *Claude Simon : les carrefours du texte*, Toronto, Éditions Paratexte, 1986.

² Lucien Dällenbach, *ibid.*

³ Pascal Mougin, *L'effet d'image, essai sur Claude Simon*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997.

les objets au bon vouloir d'une perception qui les révèle en simultanéité : « (...) le quadrillage de la chemise écossaise à travers lequel on pouvait voir, comme derrière une grille, l'occupant du fauteuil d'osier qui a posé maintenant sa tasse sur un tabouret penché à son tour en avant, les avant-bras appuyés sur les cuisses écartées, les deux mains jointes dont l'une tient la blague à tabac et l'autre la pipe qu'il est en train de bourrer tandis qu'à ce moment il en tomba quelques-uns jaune-blond frisés entre mes pieds je vis alors que le plancher était maculé de taches. Couleur tombée du pinceau trop chargé. Constellation. »¹ Provoqué par le transfert, le mouvement d'intériorisation intervient comme si le narrateur épousait son propre point de vue dans une fusion du regard et de l'objet.

Nonobstant tous les nombreux liens de causalité que l'on pourrait encore y déceler, il reste que cette irrésistible attirance du narrateur envers la photographie pourrait tout aussi bien qualifier la fascination que l'image, au sens générique du terme, exerce sur Claude Simon lui-même en raison du statut particulier qu'il lui confère : elle est ouverture ontologique. De telle sorte que la réflexion sur la photographie de l'atelier du peintre réverbère bel et bien un savoir sur la nature des choses et des êtres. D'où l'impression ressentie que *dans la perception, un savoir se forme lentement*, pour parler comme Sartre. Au fur et à mesure que la description de la scène de l'atelier s'affine et se précise à la conscience du narrateur, il l'appréhende au contraire comme un objet imaginaire. En fait, la photo se cristallise en lui, par les effets d'une conscience imageante, comme une image mentale. Cela s'indique lorsque la narration, en se déplaçant d'un point de vue

¹ Claude Simon, *Histoire*, op. cit., p. 289.

extérieur - objectif - à l'intériorisation de la scène, devient alors introspective et développe l'image fixe en récit. Le style prudent de celui qui ne se risque qu'à regret, trahi par des « peut-être » et des « sans doute », laisse place à des certitudes et des affirmations. Par ce nouveau changement de registre descriptif, dont Claude Simon use très souvent, la narration s'autorise à imaginer librement les moments qui ont précédé la prise de vue ainsi que ceux qui l'ont suivie. C'est là une façon de contourner le caractère pétrifié d'une image, qui a figé et condensé des moments sans vie ; de ranimer le temps suspendu par le contact photographique. L'image, selon Walter Benjamin, en révélant quelque chose qu'il est impossible de réduire au silence, recèle une valeur magique, auratique : « (...) la petite étincelle de hasard, d'ici et de maintenant, grâce à laquelle le réel a pour ainsi dire brûlé un trou dans l'image ». Pour le philosophe, il appartient de chercher dans l'image « le lieu imperceptible où, dans la qualité singulière de cette minute depuis longtemps révolue, niche aujourd'hui encore l'avenir, d'une manière si éloquente que nous pouvons le découvrir rétrospectivement. »¹

Claude Simon dans sa description d'une photo entrelace l'avant et l'après dans une sorte de médiation visuelle, un chiasme qui unit le narrateur à l'image perçue. Le procédé reflète en tous points ce que Merleau-Ponty qualifie d'échange entre le percevant et le perçu.² Ainsi la

¹ Se reporter à Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » in *Œuvres* T. II, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio-Essais », 2000, p. 300.

² Maurice Merleau-Ponty définit cet entrelacs comme un chiasma : « (...) ce qui commence comme chose finit comme conscience de la chose, ce qui commence comme "état de conscience" finit comme chose. » M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, 268.

confusion inopinée des identités, par laquelle le neveu (le narrateur) se substitue à son oncle trouve-t-elle ici une autre explication : le chiasme visuel, convergence du temps et de la perception dans la description, fait remonter l'image d'un temps inactuel, l'exhume comme « un fossile ramené du fond des mondes imaginaires ». ¹ Si, donc, le narrateur cherche dans l'image une sorte d'incarnation, une matérialisation, c'est aussi au visible qu'il veut se confronter. Pour Merleau-Ponty, le visible n'est pas un morceau d'être, absolument dur, insécable mais « plutôt une sorte de détroit entre des horizons extérieurs et des horizons intérieurs toujours béants. » ² C'est ce qui fait, explique-t-il, que le visible n'est pas au contact direct de l'objet, mais avec ce qui le double, le soutient, le nourrit, comme un tissu qui « n'est pas chose, mais possibilité, latence et *chair* des choses. » ³

Le texte simonien honore la contingence du perçu en impliquant le lecteur grâce à de constantes allusions adjacentes à son développement qui permettent d'associer, par déduction, de nouvelles propositions qui le prolongent. De telle sorte que la description se déroule comme si les perceptions sensorielles de l'auteur, au lieu de rester intérieures étaient projetées au dehors, et demandaient à être partagées pour la mise en forme cohérente du réel. Par-dessus tout, cette sorte d'extériorisation de la perception met l'accent sur l'appréhension sensorielle de l'objet qui est incorporé à la *formation projective* de la description : projection qui donne corps à la chose perçue par les sens et par la conscience. Paradoxal est ce regard à la fois réglé sur la scène décrite et sur ce qui l'en déporte,

¹ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 175.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

au point parfois de ne laisser paraître qu'une intention sans objet autre que celle de montrer l'énigme des choses considérées sous une double optique : l'acuité d'un regard et une indifférence fascinée. Pour ce faire, la description s'impose à elle-même certains effets de contrainte. Ainsi l'utilisation des *peut-être*, ou *plutôt*, à *moins que*, marque un ajustement permanent de l'énoncé à son objet décrit. Comme si le texte s'adaptait à l'objet décrit dans une tentative de synchronisation *a posteriori*. Un tel procédé vise à reproduire ce qu'il en est de l'éclatement des impressions et des sensations éprouvées. C'est ainsi que durant de longues plages descriptives, le développement transite par plusieurs effets successifs (ou simultanés) : tantôt la narration *feint* de s'approcher de la réalité, cernée au plus près par un grand nombre de détails pointillistes, tantôt elle cherche à s'en dégager par le biais de touches descriptives vaporeuses, quasi-abstraites. Cette spécificité de la description, en débordant le cadre de la scène, présente là encore un caractère double : elle se donne pour le reflet imposé et informé par un réel préexistant ou possible, mais elle laisse voir que ne s'y trouve pas ce qu'il y apparaît. Tel est le pouvoir d'évocation d'une telle écriture. L'évocation (du latin *vocare* : « appeler »), est une figure d'appel qui permet en un sens de rebondir sur la matérialité de l'objet, allégué par le recours à toutes les sensations qui en étirent les contours. Elle est aussi dotée d'une fonction mnésique qui ramène à la mémoire des survivances du passé et à la conscience des souvenirs enfouis, des réminiscences. Dynamique, elle est une figure d'appel et de rappel qui excède la proposition qui la porte : une convocation. Plus encore, les choses semblent être perçues comme des images mentales. Pour Sartre, dans les opérations de la conscience imageante, l'image mentale produit une illusion détachée de la perception réelle. En un sens, cela revient à dire que l'objet imaginaire ne déborde

jamais l'observateur, il n'est que la projection de ce qu'il voit. L'image mentale produit une illusion en se faisant passer pour quelque chose qui serait dans la conscience, consistant, opaque et radicalement autre qu'elle – et que l'on aurait tout loisir d'observer en fermant les yeux ou en se détachant de la perception réelle. En faisant croire à du donné quand elle n'est que du posé, elle s'apparente à une pure fiction, fruit de l'imagination.¹

Tout comme la phénoménologie cherche à saisir l'essence de l'objet perçu, l'intentionnalité simonienne, par une *écriture de la perception*, nourrit la description en ne cachant rien de sa condition pour peu que l'on prête attention aux innombrables détails qui la composent, essaimés comme autant d'éléments fertilisant les images mentales. Dans le récit, chaque détail superflu ne se présente donc pas comme une entrave ; il intervient pour ralentir la progression, jamais pour arrêter le flux narratif. Si l'attention portée au détail se confronte à la perception des choses, c'est pour signifier que leur essence ne peut être saisie avec certitude, se donnant comme éminemment hypothétique (d'où l'utilisation fréquente des formules du style « il me semblait le voir »). Par l'accumulation de détails, la description cherche à montrer le rapport de maîtrise et de passivité que le narrateur entretient avec la perception. Tel apparaît finalement le paradoxe du récit simonien : le trajet textuel élabore un monde et, dans le même temps, il feint de le découvrir en le confrontant à l'acuité d'un regard phénoménologique dans le seul de traduire « la sphère d'une nouvelle perception ». ²

¹ Jean-Paul Sartre, *L'imagination*, Paris, Éditions du PUF, 1936.

² La phrase initiale de Victor Chklovsky est la suivante : « Le transfert d'un objet de sa perception habituelle dans la sphère d'une nouvelle perception ». Voir « Réponses de C. Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », *Entretiens*, n° 31, 1972, p. 15 à 29.

Principales références

- BARTHES R., *La chambre claire*, Seuil, 1980.
- BENJAMIN W., *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, trad. S. Muller, 1985.
- *Paris, Capitale du XIXème siècle. Le livre des passages*, Le Cerf, trad. Jean Lacoste, 1989.
 - « Petite histoire de la photographie » in *Œuvres* T. II, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 2000.
- CHKLOVSKY V., *Sur la théorie de la prose*, L'âge d'homme, coll. « Slavica », 1973.
- DÄLLENBACH L., *Claude Simon*, Seuil, coll. « Les contemporains », 1988.
- GIRARD G., *La violence et le sacré*, Grasset, 1972.
- JAKOBSON R., « La Linguistique », in *Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines*, Mouton-Unesco, 1970.
- *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963.
- JANVIER L., *Une parole exigeante*, Minuit, 1964.
- MERLEAU-PONTY M., *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964.
- *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.
- MOUGIN P., *L'effet d'image, essai sur Claude Simon*, L'Harmattan, 1997.
- PANOFSKY E., *L'Œuvre d'art et ses significations ; Essais sur les « arts visuels »*, trad. M. et B. Teyssèdre, Gallimard, 1969.

GILLES GUIGUES

RICARDOU J., « Le dispositif osiriaque », in *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil, coll. « Poétique », 1978.

SARTRE J. -P., *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, coll. « Tel », 1992.

- *L'imagination*, PUF, 1936.

SARKONAK R., *Claude Simon : les carrefours du texte*, Paratexte, 1986.

SIMON C., *Histoire*, Minuit, 1967,

- *Le Vent, Tentative de restitution d'un retable baroque*, Minuit, 1975.

VAREILLE J. -C., « À propos de Claude Simon : langage du cosmos, cosmos du langage », in *Fragments d'un imaginaire contemporain*, Pinget, Robbe-Grillet, Simon, José Corti, 1989.

CLAUDE SIMON, LA PHÉNOMÉNOLOGIE DU RÉEL

Table des matières

La description au principe de l'incertitude	1
L'image-origine	6
L'objet de la perception	13